

Claudia Negrete\*

A Miguel Ángel, el mejor de los hermanos

*El mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación.*

Joan Fontcuberta

**E**ric Hobsbawm nos dice, respecto del siglo XIX, que nunca hubo en la historia una centuria más europea ni la habrá en el futuro. Esta afirmación tendría aplicación en las formas de representación del mundo, y entre éstas, en el retrato fotográfico comercial. Percibido por los ojos del siglo XX como un esquema visual arquetípico, estereotipado y repetitivo, lejos de los cánones de representación de lo individual, el retrato fotográfico decimonónico tiene sus razones. Surgió en el epicentro cultural europeo por necesidades ideológicas concretas: dar legitimidad visual al ascenso de la burguesía al poder económico.<sup>1</sup> Ese esquema o modelo se adoptó y adaptó en los países de la periferia cultural. Y más que pensar en un "neocolonialismo"<sup>2</sup> visual fotográfico, habría que hablar de un proceso generalizado de "occidentalización"<sup>3</sup> que adquirió correspondencia visual. El apego más cercano al modelo del epicentro cultural se dio principalmente en medios urbanos, ya que las élites autóctonas determinaron las líneas culturales a seguir. En la ciudad de México, el estudio de los hermanos Valletto sería un magnífico ejemplo del apego a los estereotipos de representación fotográfica epicéntrica.<sup>4</sup> Este modelo se resignificaría en ámbitos sociales distintos: medios urbanos de clases medias y bajas, y medios urbanos regionales, donde inevitablemente los códigos culturales autóctonos adquirirían visualidad en el esquema primigenio, modificándolo de manera inevitable.

Aquí se analizará el modelo fotográfico en México por medio de su analogía con ciertas convenciones teatrales: la utilización de fondos o telones, la utilería o *atrezzo* (muebles y objetos), la pose y el vestuario. Esos elementos confluyen en el acto de representación fotográfica, que tiene un doble carácter: plástico y escénico. Cuando se va al estudio fotográfico, "siempre habrá una representación ante el que mira, una representación de lo que se piensa de sí mismo, sobre lo que se quiere que se piense de sí mismo, o ambas. Lo que haría el fotógrafo, por su parte, sería interpretar al individuo que está ante su cámara, echando mano de las mencionadas convenciones escénicas y fotográficas".<sup>5</sup>

*Fotografía Daguerre*  
PTE S. Francisco. 16  
MEXICO.

Historiador  
Cursa el  
doctorado  
en la Facultad  
de Filosofía  
Letras de  
la UNAM

# *Fotografía y teatro.*

UNA APROXIMACIÓN AL RETRATO FOTOGRÁFICO DEL SIGLO XIX



R. Diaz, Niños Escobar, ca. 1895, Col. Alejandro Cortina y Cortina

#### LOS FONDOS

Parte esencial del estudio eran los fondos o telones pintados al óleo, ya que su función era situar el espacio fotográfico de la representación en un espacio conceptual determinado. Este tipo de fondos se utilizó por primera vez en 1843,<sup>6</sup> aunque eran la excepción en los tiempos de las imágenes de cámara (daguerrotipo, ambrotipo y ferrotipo). Ellen Maas ubica su uso generalizado entre 1860 y 1900. En México lo ubicamos a partir de la séptima década del siglo XIX.

Los telones representaban varios tipos de espacios: interiores de elegantes mansiones, casas de campo, parques, bosques, regiones lacustres y marinas. Manuales como *El fotógrafo retratista* recomendaban la utilización de fondos que correspondieran con el "carácter del individuo representado",<sup>7</sup> aunque más que a un carácter individual, su adjudicación atendía a la condición social del fotografiado (real o deseada).

Los fondos utilizados para la representación del espacio íntimo tenían una amplia variedad de secciones del hogar decimonónico. Encontramos representados fragmentos del salón de recibir (lámina 1), de techos altos, con molduras de estuco, chimenea y un gran espejo lateral, o el rincón del hogar, con un gran mueble de madera a un costado y una ventana del otro (lámina 2). Estas imágenes pertenecen a los estudios de Octaviano de la Mora y los hermanos Valletto, ubicados en la ciudad de México y a la vanguardia en cuanto a fotografía de estudio comercial. Sus telones son lo más cercano a los modelos europeo y estadounidense, cuya característica esencial es que representan el espacio de la manera más naturalista posible, tanto en dimensiones espaciales como en detalles decorativos.

Vemos, en cambio, la representación de este mismo espacio en fotografías menos encumbradas en la ciudad de México y de regiones del interior del país. El modelo se modifica al cambiar de ámbito social y regional. En una imagen de matrimonio que suponemos capitalino (lámina 3), el fondo representa el interior de una casa que se pretende lujosa y palaciega por las columnas, capiteles y detalles decorativos. Pero aquí el modelo varía en la representación del espacio, fallido en cuanto a las dimensiones. Es evidente una factura menos cuidada en cuanto a la representación naturalista del espacio (y probablemente más barata) aunque esforzada en los detalles decorativos. En el retrato del padre Xenón por Práxedes Zavala, de Puebla (lámina 4), se representa el salón de recibir con sensibles cambios del modelo capitalino, ya que se trata de un espacio de dimensiones más modestas. Por otro lado, la representación naturalista del espacio no es muy lograda en cuestiones de perspectiva,

Fotografía Daguerre  
PTE S. Francisco. 16  
MÉXICO



**Lámina 1.** Octaviano de la Mora, *Obispo Próspero María Alarcón*, ca. 1895, Col. Alejandro Cortina y Cortina



**Lámina 2.** Vallete y Cia., *Sin título*, ca. 1885, Col. Gabriela Medina



**Lámina 3.** Autor no identificado, *Sin título*, ca. 1885, Col. Alejandro Cortina y Cortina

<sup>1</sup> Véase Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gilli (Mass Media), Barcelona, 1993.

<sup>2</sup> Véase Keith Mckelroy, *Early Peruvian Photography. A Critical Case Study*, UMI Research Press, Michigan, 1985.

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1914*, Crítica (Biblioteca E.J. Hobsbawm), Crítica, Buenos Aires, 1998.

<sup>4</sup> Claudia Negrete Álvarez, "Vallete hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos", tesis de licenciatura en historia, UNAM, México, 2000.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 85

<sup>6</sup> Ellen Maas, *Foto-álbum: sus años dorados 1858-1920*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1982, pág. 89

<sup>7</sup> C. Klary, *El fotógrafo retratista*, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, León, Gto., 1892.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 19.

como se aprecia en el lado derecho de la imagen, donde el espacio es confuso; también es fallida en la precisión de ciertos detalles decorativos en los que se utiliza una pincelada gruesa, haciendo intencionadamente patente el carácter pictórico del telón.

Los telones que nos ubican en casas de campo pertenecen más bien a la élite capitalina, pues la región a la que se alude visualmente es lacustre y la factura de los mismos sigue los cánones del modelo primigenio anteriormente señalados. En particular, se trataría de casas de campo de la élite capitalina ubicadas en Tacubaya, Chimalistac, San Ángel o Tlalpan. El telón más identificable muestra el exterior de una casa de carácter palaciego con una escalera, balaustrada y una escultura al extremo derecho de la imagen; detrás se ve una región montañosa y a lo lejos, el castillo de Chapultepec (lámina 5). El fondo alude a una lujosa casa de campo en Tacubaya, ya que desde ese lugar se obtiene la vista. Otro telón muestra un río desembocando en un lago con montañas circundantes y una construcción que parece una hacienda, del lado izquierdo de la imagen (lámina 6). Un telón de Figueroa y Cía., donde se representa el interior de una casa de campo, cuya ventana da a un paisaje arbolado con una laguna y un pequeño puente, quizá pudiera tratarse de Chimalistac (lámina 7). Estos telones codifican visualmente el tipo burgués capitalino. Por otro lado, el esquema europeo se modifica, porque se integran al código de representación elementos autóctonos de la orografía particular del valle de México en los fondos.

Los exteriores son ampliamente representados en los telones. Además de casas de campo, vemos parques públicos y jardines. Para la representación de la fantasía virtual: fondos marinos y barcas en alta mar; para la campirana o bucólica, telones boscosos. Para la puesta en escena del espacio sagrado —utilizado para primeras comuniones e imágenes de prelados eclesiásticos—, el rincón de una iglesia con altar neogótico en imágenes de Valleto, construidas para la alta sociedad porfiriana capitalina; un telón similar utilizaba el fotógrafo Dagor en la calle de Peralvillo, casi 20 años después.

La ubicación virtual del fotografiado tenía amplias y diversas posibilidades de representación, ya fuese tomada la imagen en un estudio de lujo o de dimensiones más modestas, ya en la capital o el interior del país.

#### EL ATREZZO

La palabra *atrezzo* proviene del italiano y se utiliza en el lenguaje teatral para denominar los objetos de utilería empleados en las puestas en escena. Se le ha tomado aquí para denominar los objetos propiedad del estudio utilizados en



*Fotografía Daguerre*  
PTE S. Francisco. 16  
MEXICO



Lámina 4. Práxedes Zavala, Xenón, 1906,  
Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 5. Sagredo, Valletto y Cía., José Rincón y  
Castillo, 1866, Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 6. Francisco Montes de Oca, *Sin título*, ca. 1865,  
Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 7. Figueroa y Cía., *Sin título*, ca. 1875,  
Col. Alejandro Cortina y Cortina

la puesta en escena fotográfica: muebles, cojines, juguetes, relojes, leños, rocas, cuerdas, pasto, plantas, etcétera. Estos objetos debían estar en concordancia, desde luego, con el telón elegido, y ser empleados juiciosamente, de acuerdo con los manuales, para que correspondiesen al carácter y edad del sujeto, aunque también desempeñaban una función formal y compositiva dentro de la imagen:

Al usar los accesorios debe tenerse muy en cuenta la proporción [...] en las obras de arte se refiere a la dimensión y al grado de luz y sombra, en fin, a la fuerza de expresión que requiere el carácter de la escena representada [...] por ejemplo, si un hombre está rodeado de muebles bajos y pequeños apropiados para un niño, nos hará el efecto de un gigante; por otra parte, los muebles de grande altura, las enormes sillas, etc., etc. [*sic*] apocan al individuo dándole el aspecto de debilidad e inferioridad.<sup>8</sup>

Todo elemento del *atrezzo* tenía que estar en absoluta concordancia con el fondo, vestuario y actitud del sujeto, tanto conceptual como compositivamente.

En la representación del espacio íntimo encontramos gran variedad de muebles (sillones, mesas, sillas, balaustradas), así como elementos decorativos caseros como pequeñas esculturas, relojes, álbumes de fotografía, libros y hasta pianos para el espacio íntimo femenino.

El estudio proveía el *atrezzo* adecuado para los niños: aros (muy comunes en las imágenes infantiles), rifles, animales (como perros de papel maché), aves diversas (lámina 8) o venados para representaciones de carácter más bien campirano.

Para el espacio sagrado encontramos esculturas religiosas y reclinatorios. Es posible que las velas y los libros de oraciones para las primeras comuniones los llevaran los mismos fotografiados. El escabel (pequeño cojín que se colocaba en el piso) se utiliza ocasionalmente.

En las puestas en escena de carácter bucólico, se utilizan troncos, plantas, pasto y rocas hechas de materiales ligeros.

Objetos personales de importancia simbólica en la imagen, como la mitra y el báculo del obispo Alarcón, son evidentemente propiedad del fotografiado.

ME

Fotografía Daguerre  
PTE S. Francisco. 16  
MEXICO.



Lámina 8. F. Bustamante, *Sin título*, ca. 1900,  
Col. Gabriela Medina



Lámina 9. Valletto y Cia., *Concepción Moreno y B.*, ca. 1870,  
Col. Ana María Guerra



Lámina 10. Saavedra Hnos., *Roberto Casas Alatríste*, ca. 1898,  
Col. Gabriela Medina

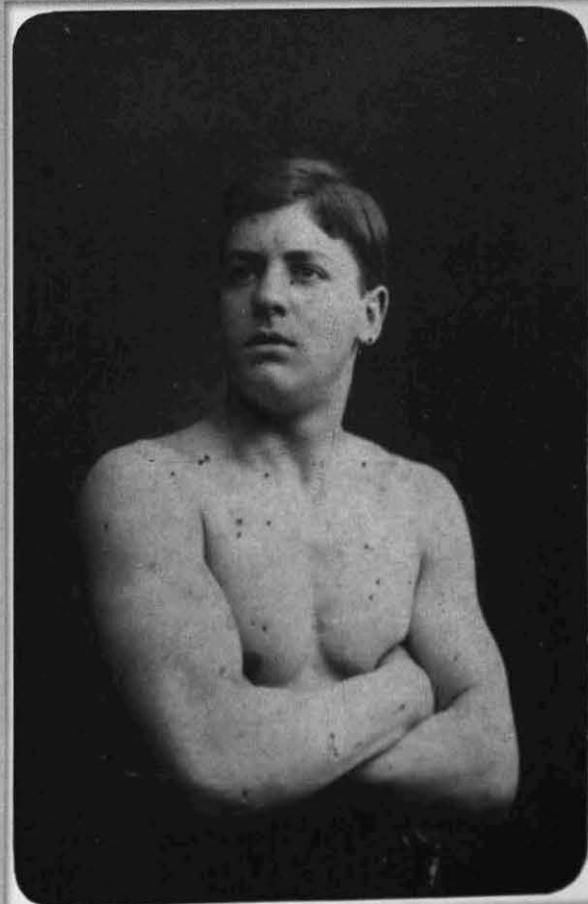


Lámina 11. Octaviano de la Mora, *Vicente Segura*, ca. 1905,  
Col. Alejandro Cortina y Cortina

#### EL VESTUARIO

Constituye parte del código visual de la representación fotográfica. En este caso, y en la mayoría de las ocasiones, el fotografiado era el único responsable de la elección. Parece ser que en algunos estudios se ofrecía vestuario diverso, aunque es poco probable que esto sucediera en los estudios capitalinos de lujo.

El vestuario era parte importante del código, pues dictaba el carácter de la representación. En la fotografía de Concepción Moreno (lámina 9) es parte importante de la imagen mostrar la fastuosidad del vestido de la fotografiada, con polizón a la última moda de principios de los setenta. Ni qué decir de la vestimenta del obispo Alarcón, donde la capa obispal ocupa parte fundamental de la imagen.

Por otro lado, es común encontrar imágenes con vestimentas carnavalescas, con sujetos utilizando disfraces, quizá originados en los "bailes de fantasía" (lámina 10).

Llama la atención la imagen de Vicente Segura, que, es evidente, decidió quitarse la camisa para mostrar la musculatura (lámina 11), dado que los desnudos fotográficos –particularmente los masculinos– son escasos para la época.

#### LA POSE

La actitud corporal del fotografiado la determinaba el fotógrafo convertido en director de escena. La colocación del sujeto en el espacio de representación atiende a cuestiones de orden compositivo, formal y simbólico, así como al tipo de puesta en escena de que se tratara. Su determinación tenía que ver con los valores de representación plástica –como la proporción renacentista–, culturales y sociales de la sociedad porfiriana.

En términos formales, hay una búsqueda de captar el cuerpo humano de manera proporcionada, según los viejos cánones de representación naturalista dictados por la perspectiva renacentista. El fotógrafo debía poseer un "conocimiento profundo" de ella. Según los manuales, en la determinación de la pose también partían criterios para esconder defectos físicos (junto con la iluminación y el retoque). La búsqueda de la representación de la figura humana a través de los cánones de proporción ya mencionados, hace que el fotógrafo deba buscar poses adecuadas, porque "nadie en la naturaleza tiene la misma conformación [...] el fotógrafo debe dedicar toda la atención y habilidad a dar a sus modelos actitudes tales que se obtengan los resultados más perfectos".<sup>9</sup>

Aunque algunas poses son tomadas de los códigos de la representación pictórica, pareciera existir un cierto repertorio determinado de ellas, las cuales





**Lámina 12.** Fotografía Daguerre, *Francisca Garnica y novio*, ca. 1910, Col. Alejandro Cortina y Cortina



**Lámina 13.** Autor no identificado, *Xenón*, 1907, Col. Alejandro Cortina y Cortina



**Lámina 14.** M. Rodríguez y Cia., *Joaquín de San Alberto*, 1889, Col. Alejandro Cortina y Cortina



**Lámina 15.** Autor no identificado, *Joaquín de San Alberto*, 1899, Col. Alejandro Cortina y Cortina



**Lámina 16.** M. Rodríguez y Cia., *Joaquín de San Alberto*, 1900, Col. Alejandro Cortina y Cortina



**Lámina 17.** M. Rodríguez y Cia., *Joaquín de San Alberto*, 1899, Col. Alejandro Cortina y Cortina

tendrían que ver con la codificación de valores culturales determinados. Una mujer siempre será dirigida en poses de "decoro y pudor", dos valores fundamentales para la mujer en la sociedad del siglo XIX, así como, en general, los caballeros eran colocados en actitudes que denotaran virilidad y gallardía. Había variantes determinadas por la edad y el tipo de representación.

La pose es a veces el elemento fundamental de la representación. En la fotografía de Francisca Garnica y su novio (lámina 12), destaca la toma de manos, gesto que simboliza la unión amorosa. Cabe mencionar que esa actitud corporal simbólica se encuentra en imágenes regionales o en capitalinos de nivel social medio.

En una de las varias imágenes que se hizo tomar el padre Xenón, se encuentra una en la que vestido para officiar misa toma la pose del Cristo Pantocrátor: imparte la bendición con la mano derecha y sostiene el libro de la vida (la Biblia, en este caso) con la izquierda (lámina 13).

Cada uno de estos elementos, fondo, *atrezzo*, vestuario y pose, conformarían diversos códigos significantes y sus diferentes combinaciones en el espacio fotográfico darían una lectura particular a cada puesta en escena.

Estos elementos de representación escénico-fotográficos tenían la capacidad de construir realidades e identidades diversas. Quedaba en manos del fotógrafo de estudio la construcción de la imagen que el cliente le pidiese, por medio de los elementos analizados.

Son interesantes las fotografías del fraile Esteban, de Celaya, Guanajuato (láminas 14, 15, 16, 17). Aunque siempre se representa en su carácter religioso, llama la atención su costumbre de acudir al fotógrafo. Dos de ellas son imágenes comunes entre las que solían tomarse los religiosos de rangos medios y bajos: se tiene puesto el hábito y hay alguna escultura religiosa y libros al lado. Las otras dos imágenes llaman la atención por la puesta en escena, ya que se elige ser captado en momentos que se quieren cotidianos. En una de ellas (lámina 16) se le representa como un religioso asiduo a la lectura. El telón lo ubica en un jardín, al cual, complementado por el *atrezzo*, la balaustrada y la banca de utilería, terminamos por situarlo en un jardín conventual, vestido con su hábito más un sombrero de paja que pretende protegerlo del sol virtual mientras lee de pie. En la otra imagen (lámina 17) se le representa en la cotidianidad de su celda con la escoba en la mano. Con un fondo neutro, la construcción del espacio virtual se da a través de los elementos del *atrezzo*: un camastro, en extremo austero, donde se levanta la cobija para hacer visibles las tablas sobre las que duerme. Un escritorio sencillo con libros y la imagen de un Cristo se agregan a la escenificación de su hábitat cotidiano. La pose com-

Fotografía Daguerre  
PTE S. Francisco. 16  
MEXICO



Lámina 18. Autor no identificado, J. L. Guerra, ca. 1905, Col. Ana María Guerra



Lámina 19. Gabriel Benítez, J. L. Guerra, ca. 1905, Col. Ana María Guerra

plementa la representación de su cotidianidad con otro elemento del *atrezzo* en la mano.

Dos imágenes de J. L. Guerra parecen representar identidades muy distintas. En una de ellas se tiene a la encarnación del dandy porfiriano, donde el vestuario y la pose son las claves de la representación (lámina 18), mientras que en la otra se muestra vestido como un obrero con herramientas de trabajo en la mano, ubicado en un exterior arbolado (lámina 19). El estudio tenía la capacidad escénica y plástica para construir identidades visuales diversas, según los requerimientos del fotografiado. Y es que el mundo, ya desde entonces, era un gran teatro donde la fotografía contribuyó a la puesta en escena de valores sociales y culturales de la sociedad decimonónica. El entramado visual, construido con elementos concretos de la cotidianidad, así como de un imaginario cultural determinado, está todavía por ser analizado.